ŚWIAT TEATRALNY

Rok I — №. 4 (10)
Warszawa—Kraków
Listopad 1912

WARUNKI PRZEDPŁATY:	Warszawa, Smolna 34	CENY OGŁOSZEŃ:
Rocznie 2 rb. (5 koron, 5 marek)	Nr. telef. 280-92.	Cała strona 50 rb. · 1/8 str. 10 rb.
Półrocznie 1 rb. (2 k. 50 hal., 2 m. 50 pf.)	Redaktor przyjmuje od 3—5 pp.	1/2 str. 30 rb. · 1/16 str. 6 rb.
Numer pojedyńczy 20 k. (50 hal. 50 pf.)	Na Galicję: Księgarnia D. E. Friedleina	1/4 str. 18 rb. · Wiersz petit. 60 k.
We wszystkich księgarniach.	w Krakowie, Rynek Gł. 17.	Na 1 stronie i w tekście 50% drożej.

Czas odnowić przedpłatę na rok 1913. Prosimy o najwcześniejsze nadsyłanie przedpłaty celem unormowania nakładu.

ZAPROSZENIE DO PRZEDPŁATY NA R. 1913 NA

Świat Teatralny

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY SPRAWOM TEATRALNYM
WYCHODZĄCY W WARSZAWIE POD REDAKCJĄ
WŁADYSŁAWA KOPCZEWSKIEGO

Rozpoczynając II rok wydawnictwa redakcja **rozszerza** znacznie **treść i rozmiary** pisma, przekształcając je z miesięcznika na **dwutygodnik**, oraz wprowadzając **dział ilustracyjny.** Przez to pismo staje się

największym pismem teatralnym polskim

a także **jedynym**, które obejmuje

całokształt zjawisk i spraw teatralnych.

Na treść pisma bowiem składają się artykuły naukowe i literackie o teatrze i dramacie, sprawozdania i korespondencje nie tylko ze wszystkich teatrów polskich, ale i z zagranicznych, plany i projekty inscenizacji, pamiętniki i wspomnienia, beletrystyka, obszerna kronika ruchu teatralnego polskiego i obcego, przegląd prasy i t. d.

Pismo jest **organem Związku Artystów i Artystek Teatrów Polskich** i specjalny dział poświęca omawianiu zawodowych i organizacyjnych spraw aktorstwa polskiego.

Przedpłata na „Swiat Teatralny“ wynosi:

	Rocznie	Półrocznie	Kwart.	Członkowie Związku
W Warszawie	4 rb. — k.	2 r. — k.	1— k.	otrzymują
Na prowincji	4 rb. 80 k.	2 r. 40 k.	1.20 k.	pismo bez-
Zagranicą	5 rb. 40 k.	2 r. 70 k.	1.35 k.	płatnie.

Za odnoszenie do domu 10 kop. kwartalnie.
Pojedyńczy numer 20 k.

Adres redakcji i administracji:
Warszawa, Smolna 34. Nr. tel. 280-92.

ŚWIAT TEATRALNY

Warunki przedpłaty:
Rocznie: 2 rb., 5 kor., 5 marek.
Półrocznie: 1 rb., 2 kor. 50 hal., 2 m. 50 pf. z przesyłką.
Numer pojedyńczy 20 kop., 50 hal., 50 pf.

Redakcja i administracja:
Warszawa, Smolna 34.
Nr. telef. 280-92.

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY SPRAWOM TEATRALNYM.
ORGAN ZWIĄZKU ARTYSTÓW i ARTYSTEK TEATRÓW POLSKICH w GALICJI.

Wychodzi 20 każdego miesiąca
pod kierunkiem Władysława Kopczewskiego.

Przyjmują przedpłatę oraz sprzedają oddzielne numery wszystkie księgarnie i biura pism, a także sklep stowarzyszenia Artystów T. Rz., gmach Teatru Wielkiego w Warszawie. Na Galicję skład główny w księgarni D. E. Friedleina — Kraków, Rynek 17.

CZŁONKOWIE
Związku Artystów i Artystek Teatrów Polskich w Galicji otrzymują pismo bezpłatnie.

Rok I. № 4 (10)
Warszawa-Kraków
Listopad. 1912.

Od Wydawnictwa.

Kończąc pierwszy rok wydawnictwa naszego pisma, czujemy się w miłym obowiązku *podziękować* Szanownym Czytelnikom naszym za *życzliwość i poparcie,* jakim obdarzali „ŚWIAT TEATRALNY“ od pierwszych chwil jego istnienia, co pozwoliło nam nie tylko *wywiązać się z wszystkich* poczynionych na początku wydawnictwa *obietnic*, ale *zniewoliło* już przed upływem roku w myśl wyrażanych z wielu stron życzeń *powiększyć i treść i rozmiary pisma*, oraz przenieść redakcję z Krakowa, gdzie pismo początkowo wydawaliśmy, do Warszawy, jako do środowiska o żywszym ruchu teatralnym polskim.

Rok próby przekonał nas dostatecznie o potrzebie poważnego specjalnego pisma, poświęconego całokształtowi spraw teatralnych, informującego o ruchu w teatrach polskich i obcych, a nadto zajmującego się także całą teoretyczną stroną sztuki scenicznej i potrzebie tej postanowiliśmy zadość uczynić przez *dalsze rozwinięcie pisma.*

Od stycznia przeto „ŚWIAT TEATRALNY“ zostanie **przekształcony** z miesięcznika **na dwutygodnik** oraz **wprowadzony** będzie **dział ilustracyjny,** rozszerzany stopniowo w miarę wyrażanych ze strony Czytelników życzeń i potrzeb.

Treść zostanie wzbogacona nowymi działami, tak że pismo nasze **obejmie wszystko, co się tyczy teatru i jego rozwoju, nie tylko u nas, lecz i u obcych.**

„ŚWIAT TEATRALNY“ jest **organem Związku Artystów i Artystek Teatrów Polskich** i pewna część numeru poświęcona będzie zawsze omówieniu zawodowych i organizacyjnych spraw aktorstwa polskiego, a także przeglądowi ruchu na tym polu zagranicą.

W ten sposób pismo nasze stanie się **NAJWIĘKSZYM PISMEM TEATRALNYM POLSKIM,** a także **JEDYNYM,** obejmującym **CAŁOKSZTAŁT ZJAWISK I SPRAW TEATRALNYCH.**

Na treść pisma złożą się:

W części I-ej — **literackiej:**

1. **Artykuły wstępne,** poświęcone zasadniczym i ogólnym zagadnieniom teatru.
2. **Artykuły naukowe,** poświęcone historji teatru, dramatu, aktorstwa i t. d.
3. **Projekty inscenizacji.**
4. **Beletrystyka:** dramaty, powieści, poezje.
5. **Pamiętniki, wspomnienia.**
6. **Przegląd teatrów polskich.**
7. **Przegląd teatrów obcych.**
8. **Kronika** wydarzeń z dziedziny teatru.
9. **Sprawy różne.**

10. **Rozmaitości** — drobiazgi z dziedziny teatru.
11. **Przegląd prasy** ogólnej i fachowej.
12. **Nowe książki.**
13. **Odpowiedzi redakcji.**

W części II-ej — **zawodowej i organizacyjnej:**

1. **Artykuły wstępne,** tyczące się aktorstwa i jego stanowiska, oraz Związku i jego zadań.
2. **Artykuły fachowe,** tyczące się fachowych wiadomości i wykształcenia stanu aktorskiego.
3. **Sprawy zawodowe.**
4. **Ze Związku Artystów i Artystek Teatrów Polskich:**
   a) Z Zarządu.
   b) Z Sekretarjatu.
   c) Z filji.
   d) Sprawy organizacyjne.
5. **Po za Związkiem** — o ruchu w stowarzyszeniach aktorskich i teatralnych obcych.
6. **Listy do redakcji.**
7. **Pośrednictwo pracy** — zawiadomienia o poszukiwanych i zaofiarowanych engagement.

Dla wypełnienia tak obszernego programu pozyskaliśmy *współpracownictwo całego szeregu wybitnych krytyków i znawców teatru,* a prócz tego otwieramy z całą chęcią nasze łamy i zapraszamy do wspólnej pracy tych wszystkich, dla których rozwój i przyszłość Teatru w Polsce—tej najwyższej placówki artystycznej—nie jest obojętna.

Zmienione warunki wydawania pisma zmusiły nas do zmiany warunków przedpłaty, które na rok 1913 będą następujące:

	Rocznie	Półrocznie	Kwartalnie	
W Warszawie . .	4 rb. — k.	2 rb. — k.	1 rb. — k.	Członkowie Związku, nie zalegający z wkładkami, otrzymują pismo BEZPŁATNIE.
Na prowincji . .	4 rb. 80 k.	2 rb. 40 k.	1 rb. 20 k.	
Zagranicą . . .	5 rb. 40 k.	2 rb. 70 k.	1 rb. 35 k.	

Za odnoszenie do domu 10 kop. kwartalnie. Pojedyńczy numer 20 kop.

Celem unormowania nakładu prosimy o jaknajwcześniejsze nadsyłanie przedpłaty.

ZA KULISAMI.

Władysław Rabski w artykule pod powyższym tytułem (Kurjer Warsz. z d. 13/XI 1912) poruszył z okazji wystawienia „Djabła i karczmarki“ Krzywoszewskiego w Rozmaitościach sprawę stosunku sfer zakulisowych w teatrach rządowych warszawskich do autorów, wystawiających tam swe sztuki, widząc w tym stosunku przyczynę niezgodnej z intencjami autora reżyserji i obsady sztuki, co wpłynęło na obniżenie jej walorów. Ale nie o to mi chodzi. Rozpatrując ten konkretny wypadek krytyk wyraża kilka poglądów, z których możnaby wysnuć pewne uogólnienia na temat stosunku teatru do autora, uogólnienia jeśli nie błędne, to w każdym bądź razie niezgodne z nowymi prądami. Krytyk sam, analizując pojedyńczy fakt, do uogólnień nie dochodzi, staje w połowie drogi, a domagając się usunięcia zakorzenionej tradycji rządów aktorskich, ma na myśli pewne jej formy i przejawy — czytelnikowi jednak pozwala iść o krok dalej i wysnuwać wnioski, nie leżące, zapewne, w intencjach samego autora.

Tym wnioskom pragnę poświęcić słów kilka na razie, nim w obszerniejszych specjalnych artykułach zajmę się wyświetleniem stanowiska teatru w życiu współczesnym i roli w nim pojedyńczych jego pracowników.

Teatr dzisiejszy przebywa okres ewolucji, a jeśli nie sam teatr, to nasz pogląd na niego, stosunek i wymagania. Z roli pomocniczej, demonstratywnej teatr przechodzi do stanowiska samoistnego, nabiera znaczenia sztuki samodzielnej, od innych niezależnej. Opierając się o wszystkie inne sztuki, zapożyczając materjał z poezji, malarstwa, plastyki, muzyki—teatr współczesny usiłuje tworzyć nie konglomeraty, a żywe, organicznie spoiste całości, dzieła sztuki nowej. Scena przestaje być częścią świątyni, na której odprawiał się dalszy ciąg nabożeństwa, przestaje być kazalnicą i mównicą, salą demonstracyjną teorji etycznych, ekonomicznych i społecznych, uwalnia się z pod tyranji pięknych piosenek i wierszy—a pragnie tworzyć wartości nowe, szuka nowego Piękna. Inne sztuki przyzywa tylko do pomocy i z otrzymanego materjału buduje całość, dotąd nieznaną. I dzisiejsza zależność teatru od utworu dramatycznego, dzieła literackiego wydaje się również uciążliwą i krępującą, tak że zjawia się słynny Craig, który żąda od teatru twórczości zupełnie samodzielnej, wyzwolonej i z pod władzy literatury. Postulat ten wydaje się, może, dziś bardzo paradoksalnym, ale niemniej jest znamiennym.

Tak pojęty teatr przestaje być tylko przedstawicielstwem literatury i odbiera pierwszy i ostatni głos w swych sprawach literatowi. Nie znaczy to bynajmniej, że literat w teatrze traci zupełnie znaczenie, że staje się zbytecznym—nie. Schodzi tylko z planu pierwszego, a raczej dopuszcza na ten plan obok siebie drugiego pracownika w teatrze—reżysera, i pozwala mu zabierać głos narówni z sobą. Literat tworzy rusztowanie, poszczególne części wypełnia reżyser.

Rola autora w teatrze kończy się z chwilą oddania rękopisu w ręce reżysera. I tak być musi. Materjał twórczy, jakim operuje autor, jest odmienny od materjału, jaki daje teatr na usługi sztuce. Rola reżysera, mającego nadać kształt realny i piękny zawartym w dziele autora myślom i ideom, mającego stworzyć jakąś harmonijną całość przy pomocy oddanych do jego rozporządzenia środków, jest jasna i zarazem trudna. Musi zrozumieć i odczuć utwór, wydobyć zeń wszystko, co stanowi jego istotną treść i ująć to w jednolite ramy za pomocą materjału, z jakim autor nie miał wcale do czynienia przy tworzeniu. Musi sztukę *przetworzyć* z dzieła literatury na dzieło sceny. W tym momencie pracy twórczej reżysera autor może mieć tylko głos doradczy, a nie decydujący. I tego prawa musi reżyser strzedz zazdrośnie, jeśli czuje, że praca jego jest artystyczna i ma w rezultacie dać całość artystyczną. Jeżeli autor zechce sam stanąć do pracy przetworzenia własnego utworu na dzieło sceny, może otrzymać wszystkie przywileje dobierania artystów, kierowania reżyserją i t. d.—bo wtedy on będzie reżyserem. Dyktować zaś swojej woli reżyserowi nie może, choćby miał za sobą niezliczone sukcesy i był najbardziej ulubionym autorem, scena bowiem ma swoje prawa i tajemnice, których nie poznaje się bynajmniej przez pisanie dobrych sztuk, lecz jedynie przez pracę bezpośrednią na niej — pracę wystawiania — lub przez intuicję, a ta może objawić się nawet u początkującego autora i uprawnić go bardziej do głosu, niż autorów znanych i lubianych.

Te dwa momenty pragnąłem na razie podkreślić.

Władysław Kopczewski.

SZEKO TSUBUTSZI. 2)

DRAMAT JAPOŃSKI.

(Dalszy ciąg).

W każdym z trzystu dramatów „No“ napotkamy zawsze mary, dusze potępione lub dusze, które osiągnęły Nirwanę. W swych djalogach, jeżeli takie djalogi są w sztuce, mówią one bezwarunkowo o pętach istnienia i o dążeniu do wyższych celów apostolstwa. Dziś, gdy buddyzm nie nie odpowiada już naszemu życiu umysłowemu, dramaty „No“ również nie zadowalają naszych duchowych potrzeb. Nie potrafimy już wskrzesić tego dramatycznego nastroju, nabrzmiałego pesymizmem. A w dodatku dramaty te są zbyt jednostajne. We wszystkich trzystu utworach powtarza się jedna i ta sama myśl i forma.

A jednak, chociaż sztuki te w obecnej chwili nie mają dla nas specjalnej wagi, sam sposób i maniera wystawiania ich są bardzo pouczające. W ostatnich czasach grywamy je często wieczorem na scenie, oświetlonej gazem lub elektrycznością, przed kilku jednak laty graliśmy tylko w dzień. Ponieważ dramaty „No“ są dalszym etapem rozwoju formy „Widaki“, którą wystawiano w świątyniach, więc i „No“ mają scenę bez tylnego planu i bez kurtyny. W głębi sceny na zbitej z desek ścianie narysowane są wielkie sosny i to tło pozostaje bez zmiany dla wszystkich sztuk, jako stała część sceny. Podłoga i ściany boczne są również drewniane. Prostokątna scena ma na rogach słupy, które symbolizują cztery strony świata, scena zaś wyobraża świat w minjaturze. Pod rusztowaniem stoi cztery lub pięć wielkich pustych naczyń, grających rolę rezonatorów dla odgłosu kroków, lub harf i fletów, na których grają na scenie. Z lewej strony sceny jest tak zwane „Chaszigakari“—wązka alejka ze sceny do garderób aktorów. Ułożona z desek stanowi także część sceny, gdyż aktorzy przechodząc po niej na scenę również grają. Między sceną i miejscami dla widzów znajduje się wolny pas przestrzeni, wysypany piaskiem, oddzielający święte miejsce sceny od zwykłej widowni. Jest to w pewnym rodzaju proscenjum o religijnym charakterze; wzdłuż „Chaszigakari“ stoją trzy sosny, których znaczenie nie jest zupełnie zrozumiałe. Prawdopodobnie symbolizują one, jak i drzewa na ścianie w głębi, czystość i bogobojność lub inne cnoty religijne. Muzyka „No“, podobnie jak i muzyka „Widaki“, jest bardzo prymitywna. W głębi pod ścianą siedzi pięciu grajków na odległości półtorej stopy jeden od drugiego. Jeden z nich gra na flecie, trzech na ręcznych bębenkach (w które uderzają rękami), a ostatni na zwykłym bębnie z pałeczkami. Z prawej strony sceny siedzi nieruchomo kilku śpiewaków, zwykle ośmiu, tyłem do publiczności. Orkiestra kieruje śpiewem chóru i grą aktorów. Śpiew chóru wyraża od czasu do czasu duchowe przeżycia osoby głównej, lub też stosunek widza do tych przeżyć. Niekiedy objaśnia grę aktora. Jeżeli aktor ma zbyt trudną rolę w znaczeniu dramatycznym, wtedy chór śpiewa za niego to, co on sam powinien wykonywać.

Przedstawienie sztuki „No“ trwa około godziny, tak że całe widowisko składa się z trzech do pięciu utworów. W przerwach grana jest zawsze króciutka farsa, znana „Kyogen“. Farsa ta jest wypoczynkiem dla widzów po zbyt wzniosłym lub przygniatającym nastroju, wywołanym wysokim tonem dramatu „No“. Grają w niej tylko aktorzy drugorzędni.

Nie wszyscy aktorzy w dramatach „No“ chodzą w maskach: używają ich tylko w rolach mar, kobiet lub potworów. Są one bardziej podobne do greckich, niż maski „Widaki“, i znawcy bardzo wysoko cenią niektóre z nich. Słyszeliśmy o mistrzach w tej sztuce, którzy rzucili rodzinę i po kilka lat w nędzy i upokorzeniu pracowali nad stworzeniem jednej dobrej maski. Podobnych pracowników dawniej było wielu. Ale nie tylko mistrze masek, lecz i aktorzy patrzyli na swoją sztukę z jakimś religijnym namaszczeniem. Jeżeli wypadało im kiedykolwiek grać w obecności Szoguna, wodza rycerzy i władcy, przygotowywali się do tego aktu w ciągu siedmiu dni: codzień brali zimną kąpiel, z nadzwyczajną pieczołowitością wybierali pokarmy dla siebie, a duszę uświęcali bogobojnymi czynami i słowami. Gdyby nie wytrzymali uroczystej próby, gotowi byli wykonać na sobie harakiri. Trafiały się wypadki, że aktorzy dochodzili do takiego stanu napięcia, że natychmiast po przedstawieniu umierali z powodu krwotoku lub pęknięcia serca. Dlatego też pierwszorzędni wykonawcy dramatów „No“ występowali najwyżej dwa razy miesięcznie. Większość widzów stanowili rycerze. W czasie przedstawienia nie było słychać żadnego szmeru lub westchnienia, uznanie swoje widzowia wyrażali nie oklaskami, lecz milczeniem. I w milczeniu również wracali do domów.

Większość utworów „No“ przetrwała do dnia

dzisiejszego, ale ani aktorzy, ani widzowie nie umieją już zachować dawniejszego uroczystego tonu.

(d. n.).

E. GORDON CRAIG. 4)

SZTUKA TEATRU.

DJALOG.

(Dalszy ciąg).

Reżyser. Teraz właśnie rozpoczyna się najbardziej interesująca część pracy reżyserskiej. Dekoracje ustawione, osoby grające ubrane, a w wyobraźni reżysera już-już wyłania się jakiś obraz. Zostawia na scenie tylko jedną lub kilka osób, które rozpoczynają sztukę, i zaczyna próbować oświetlenie figur i dekoracji.

Miłośnik teatru. Czyżby ten dział nie leżał całkowicie na odpowiedzialności elektrotechnika i jego pomocników?

R. Oni są tylko wykonawcami wskazówek reżysera, kierującego wszystkim, który jako człowiek inteligientny i doświadczony już z góry nakreśla sobie pewien sposób oświetlenia dla danego utworu, podobnie jak to zrobił ze szkicami dekoracji i kostjumów. Gdyby wyraz „Harmonja“ nie miał dla niego znaczenia, to naturalnie powierzyłby te sprawy komuś pierwszemu lepszemu.

M. Słowem, chcesz powiedzieć, że reżyser tak pilnie wystudjował przyrodę, że może dawać wskazówki elektrotechnikom, w jaki sposób osiągnąć iluzję słońca, świecącego z tej lub owej wysokości, albo promieni księżyca, wpadających do pokoju z oznaczoną intensywnością.

R. Nie, bynajmniej tego nie chcę powiedzieć, twierdzę bowiem przeciwnie, że odtworzenie światła takiego jak w przyrodzie wcale nie jest zadaniem reżysera. Zresztą jest ono niemożliwe do spełnienia. Reżyser winien skierować swoje usiłowania nie do „naśladownictwa“ przyrody, a tylko do „napomykania“ o najpiękniejszych i najbardziej żywotnych jej objawach. Naśladowanie przyrody każe przypuszczać, że reżyser jest zbyt zarozumiały w swej wszechmocy. Reżyser może pretendować do tytułu artysty, ale bynajmniej nie może domagać się dla siebie prerogatyw bóstwa. Dlatego też lepiej niech nigdy nie próbuje zamknąć przyrodę do więzienia, lub kopjować ją, bo tego nikt z ludzi nie zdoła dokonać.

M. W jaki sposób reżyser przystąpi do swej pracy? Czym się ma kierować przy próbach oświetlania sceny i kostjumów?

R. Jak już ci powiedziałem poprzednio — dekoracje, kostjumy, wiersze, proza, styl sztuki — wszystkie te elementy są sprowadzone do jednej harmonijnej całości. Ten sam porządek rzeczy ma trwać i nadal. Reżyser musi, jak i przedtym, być tym jedynym człowiekiem, który wie, w jaki sposób należy wykonać zadanie ogólnej harmonji, już w części rozwiązane.

M. Opowiedz mi jeszcze nieco o współczesnym systemie oświetlania sceny.

R. Chętnie. Co, mianowicie?

M. Powiedz mi, dlaczego wzdłuż dolnego brzegu sceny umieszczony jest szereg lampek? Nosi to nazwę, zdaje się, rampy?

R. Tak.

M. Dlaczego te lampki umieszcza się na podłodze?

R. Jest to jedna z tych kwestji, które zaprzątały umysł wszystkich reformatorów teatru i nikt nie potrafił znaleźć rozsądnego powodu istnienia rampy, bo takiego powodu niema. Przyczyny nie było i nie będzie. Należy wprost usunąć rampy ze wszystkich teatrów jaknajprędzej i bez dyskusji. Jest to jedno z tych dziwnych zjawisk, których nikt nie umie objaśnić, a które zawsze wywołują podziw u dzieci. Mała Nancy Lack była w 1812 r. w teatrze i ojciec jej opowiada, że zadziwiła ją rampa. Powiedziała: „Jest tam cały szereg lampek, które świecą bardzo jasno, ale nie rozumiem, dlaczego one stoją na podłodze“.

Tak mówiła w 1812 r.! a my i dziś jeszcze zadajemy sobie podobne pytanie.

M. Kiedyś pewien aktor mówił mi, że gdyby nie było rampy, twarze aktorów wydawałyby się brudnymi.

R. Tak mógł mówić tylko człowiek, który nie wie, że światło rampy można zastąpić innym systemem oświetlania osób grających. Jest to jedna z tych łatwo zrozumiałych prawd, których nie rozumieją jednak ludzie, żałujący odrobiny czasu na poznanie innych stron naszego zawodu.

M. Czyż aktorzy nie studjują wszystkich gałęzi sztuki teatralnej?

R. Przeważnie, nie; w pewnym stopniu zgadza się to z istotą pracy aktorskiej. Gdyby inteligientny aktor tracił czas na studjowanie rozgałęzień sztuki teatralnej, stopniowo przestałby grać i zmienił się na reżysera — do tego stopnia całkowita sztuka teatralna jest bardziej porywająca i ponętna w porównaniu ze specjalnością aktora.

M. Mówił mi również ów aktor, że przy braku rampy zginęłaby dla widza cała mimika grających.

R. Gdyby te słowa powiedział Henry Irwing lub Eleonora Duse, miałyby one wagę. Ale twarz przeciętnego aktora bywa albo zbyt wyrazista albo bez wyrazu i często byłoby korzystnym zgasić nie tylko rampę, ale i wszystkie światła. Doskonałą teorję pochodzenia rampy podaje Ludwik Zeller w dziele „Les décors, les costumes et la mise-en-scène en XVII siècle“. Scena była zwykle oświetlana wielkimi okrągłymi lub trójkątnymi żyrandolami, zawieszonymi nad głowami aktorów i widzów; Zeller przypuszcza, że rampa zrodziła się w małych teatrach, które nie mogły sprawić żyrandoli i zastępowały je łojowymi świeczkami, ustawionymi na podłodze, na przodzie sceny. Przypuszczam, że ta teorja jest zupełnie słuszna: zdrowy rozsądek nie poddałby takiego absurdu, ale kasa mogła łatwo wywrzeć wpływ w tym kierunku. Pamiętaj, że kasa teatralna ma bardzo niewiele zalet artystycznych. Kiedykolwiek opowiem ci o wielkim uzurpatorze władzy w teatrze—o kasie teatralnej. Wróćmy jednak do poważniejszego i ciekawszego tematu, niż braki mimiki i sprawa rampy. Rozpatrzyliśmy już różne zadania reżysera — dekoracje, kostjumy, oświetlenie — teraz zbliżamy się do najbardziej interesującej kwestji: w jaki sposób reżyser ma kierować ruchami i mową aktorów. Zdziwiłeś się, gdy ci powiedziałem, że gra, czyli ruchy i mowa aktorów, nie zależą od ich wyłącznego uznania. Ale zastanów się nad istotą rzeczy. Czyż można zgodzić się na to, by rozwinięta już pewna całość nagle została zniszczona przez wtargnięcie elementu przypadkowości?

M. Domyślam się, o czym mówisz, ale wyjaśnij mi dokładniej, w jaki sposób aktor może zepsuć jednolitość pomysłu?

R. Psuje „bezwiednie“. Przez chwilę nie po-

dejrzewam go o chęć wytworzenia dysharmonji z otaczającym go całokształtem, ale robi tak przez naiwność. Niektórzy aktorzy mają nadzwyczaj subtelne poczucie, inni wcale go nie mają. Ale nawet najczulsi i najsubtelniejsi aktorzy nie mogą pozostać w ramach jedności i harmonji bez ulegania wskazówkom reżysera.

M. Nie pozwalasz przeto nawet pierwszorzędnemu aktorowi i aktorce grać tak, jak podpowiada im ich własne czucie i rozum?

R. Nie. Właśnie oni winni najpierwsi poddać się reżyserowi, są bowiem centrum całości, ośrodkiem skupienia emocji.

M. Czy aktorzy to rozumieją i oceniają?

R. Tak, ale tylko wtedy, gdy pojmują, że w teatrze najważniejszą rzeczą jest sztuka i dokładna jej interpretacja. Weźmy przykład. Wystawiamy, przypuśćmy, „Romea i Julję“. Wystudjowaliśmy sztukę, przygotowaliśmy dekoracje i kostjumy, ustaliliśmy rodzaj światła i rozpoczynamy próby z aktorami. W pierwszym obrazie przeraża nas rozpętanie krewkiego tłumu Werończyków, którzy walczą, kłócą się i zabijają. Jesteśmy do głębi przejęci tym, że w jasnym miasteczku wśród róż, pieśnf i miłości tai się tak straszna nienawiść, mogąca każdej chwili wybuchnąć płomieniem choćby w przedsionku kościoła, lub pod oknem domu, gdzie urodziło się właśnie dziecko. I natychmiast po tym obrazie, kiedy nie zatarły się jeszcze w naszej pamięci wykrzywione rysy twarzy Kapuleta i Monteki, przez ulicę idzie syn Monteki, nasz Romeo, który wkrótce pokocha Julję i zyska jej wzajemność. Aktor więc, który będzie mówił i działał za Romea, działać i mówić musi jako cząstka ogólnej idei, idei, którą właśnie wyraziłem. Musi poruszać się przed nami w oznaczony sposób, idąc do oznaczonego miejsca, w oznaczonym oświetleniu, z oznaczonym pochyleniem głowy; oczy jego, nogi, całe ciało winno harmonizować się z całą sztuką, a nie tylko z jego własnymi myślami (jak często bywa). Myśli jego (choćby najpiękniejsze) mogą nie jednoczyć się z ogólną ideą, którą szczegółowo reżyser przeprowadza.

M. Sądzisz przeto, że reżyser winien kierować odtworzeniem roli Romea, choćby go grał bardzo dobry aktor?

R. Bezwarunkowo. Im aktor lepszy, tym subtelniejszą ma zdolność pojmowania i smak estetyczny, a więc i tym łatwiej kierować nim. Mówię przecież o teatrze, gdzie wszyscy aktorzy są mniej lub więcej wysubtelnieni, a reżyser jest człowiekiem szczególnych zalet.

M. Czyż nie żądasz w ten sposób, by ci inteligientni aktorzy zmienili się w marjonetki?

R. Pytanie drażliwe. Mógłby je zadać aktor nie wierzący w siebie. Marjonetka — to lalka, zachwycająca w teatrzyku marjonetek, ale teatr prawdziwy wymaga przecież czegoś więcej, niż lalek. Niektórzy aktorzy, istotnie, mają wrażenie, że w stosunku do reżysera są marjotkami, że ich pociąga za sznureczki; to denerwuje ich i obraża.

(D. n.).

Z TEATRÓW POLSKICH.

ZE SCEN WARSZAWSKICH.

Pierwszą premjerą w tegorocznym sezonie operowym w teatrze Wielkim była „Meduza“ Ludwika Różyckiego z librettem Cezarego Jellenty. Opera polska na scenie, to dla naszego świata artystycznego uroczystość bardzo rzadka, i choćby nawet nowe dzieło nie mogło w zupełności zadowolić naszych wymagań, jednak wysłuchania jest godne, zwłaszcza że przemawia do nas muzyk o kulturze bardzo wysokiej, subtelnej, rozporządzający bogatą fantazją i techniką. Niestety, brak miejsca zmusza mnie tylko do pobieżnego w kilku słowach zanotowania faktu, nie pozwalając wdawać się ani w rozbiór, ani w wywody. Libretto, które posłużyło Różyckiemu za kanwę do rozsnucia bogactwa melodji, pełnych rozlewnego liryzmu, nie ma w sobie dość wyrazu dramatycznego operowego, a nie literackiego, któryby pozwolił kompozytorowi na silniejsze ujęcie i przeprowadzenie muzycznej myśli. Prócz tego znać jeszcze u kompozytora pewne nieobycie z formą dramatu muzycznego i chwilami przebija w muzyce charakter symfoniczny ekspresji, ale mimo to jako dzieło twórcy, idącego stale naprzód w rozwoju swego talentu, jest niezwykle interesujące i cenne. Wystawa i reżyserja nie harmonizowały z muzyką, wysilając się nawet na efekty zbyt szablonowe i płaskie.

Rozmaitości uczciły cicho i skromnie stulecie urodzin Kraszewskiego wystawieniem dwóch jego utworów: „Kosy i kamienia“, oraz „Panie kochanku“. Mało kto wiedział o tej uroczystości, zresztą oczekiwano na „Dobrze skrojony frak“ w farsie — i sala świeciła pustkami.

Zato „Dobrze skrojony frak“ węgierskiego autora, Dregely, zdobył powodzenie długotrwałe. Historja czeladnika krawieckiego, który w pożyczonym fraku wciska się na salony i w zawrotnym tempie idze w górę po szczeblach drabiny politycznej—skreślone zręcznie, bo choć autor nie daje ani pewnie rysowanych charakterów, ani nowego nieznanego pomysłu, ma jednak nerw komedjowy, uśmiech satyryka i zręczność w technice scenicznej. Jest to „dobrze skrojona“ sztuka, która zdobyła sobie powodzenie przedewszystkim dzięki zjadliwej satyrze na stosunki parlamentarno-polityczne, a to jest dziś tak w modzie.

Sentymentalno-filozoficzny wyraz twarzy przybiera w swej nowej sztuce Krzywoszewski. „Djabeł i karczmarka“, komedja fantastyczna w 3 aktach, wystawiona w Rozmaitościach ma może mniej od poprzednich utworów tego autora wartości scenicznych, z wyjątkiem chyba tylko aktu pierwszego, gdzie kipi ruch. Inne natomiast, oparte na dyskretnych półtonach, mają już charakter nowelistyczny, występuje w nich nie pisarz dramatyczny, a causeur salonowy, który przez pół serjo, przez pół drwiąco opowiada, jak djabeł, chcąc zwieść młodą karczmarkę, przez psotę swego kolegi, zakochał się w niej naprawdę i stał się głupszym od najgłupszej kobiety. Wprowadzenie pierwiastka fantastycznego, jak i w „Rusałce“, krępuje swobodę autora. Temat sam jest nikły, choć ratują go jak mogą zręczne djalogi, dyskretna ironja, ale te znowu silniej przemawiają z książki. Pod względem zewnętrznym całość wypada dość malowniczo.

Teatry Małe Zalewskiego wciąż nie mogą zdobyć się na pewien plan i kierunek w wystawianiu nowych sztuk, wciąż są tylko „ruchliwe“. I obok bardzo słabych, słabo wystawionych i granych, sztuk, bywają przedstawienia o dość wysokiej wartości artystycznej, choć na każdym kroku znać pośpieszność i dorywczość pracy. Do takich bardziej artystycznych zaliczyć można wystawienie „Bankructwa“ Björnstjerne-Björnsona. W utworze tym norweski dramaturg występuje w roli publicystymoralizatora, zwalcza nieuczciwą etyką handlową i wiedzie bohatera przez cierpienie i pracę do odro-

dzenia. Dziś razi nas publicystyczny charakter dramatu, ale jasna budowa sceniczna, stworzenie silnych momentów dramatycznych, może chwilami melodramatycznych, pozwajają słuchać spóźnionego na naszych scenach o lat 38 utworu, który był jednym z pierwszych, jakie torowały w Europie drogę norweskiej literaturze.

Ani Meilhaca „Petronela ma miljony“—naiwna, nudna farsa, ani ckliwy „Lokator II piętra“ Jerome K. Jerome'a, ani wreszcie nieudolny, zamazany i rozwlekły „Pędziwiatr“ Kraatza i Hoffmana nie mogły zaspokoić skromnych nawet wymagań artystycznych. Sztuki o tak nikłej wartości wymagają świetnej gry i wystawy, której teatr Mały dać nie może, gdy w innych wypadkach treść przesłania te braki. *W. K.*

Z TEATRU POZNAŃSKIEGO.

Jedną z najważniejszych placówek, gdzie teatr ma pierwszorzędne znaczenie społeczne i narodowe, jest niewątpliwie Poznań. Tu, gdzie język polski ostatecznie ze szkół wygnano; gdzie inteligiencja, świetnie wysławiająca się po niemiecku, cierpi na brak wyrazów w mowie ojczystej i poprzestaje na zasobach słownictwa ludowego; tu, gdzie prasa, w konserwatyzmie zasklepiona, unika poruszania kwestji ogólno-ludzkich: scena jest niemal jedynym łącznikiem polskości z nowoczesnością.

Ta jej ważna rola ulega zresztą stale bardzo dotkliwym ograniczeniom. Z jednej strony baczy cenzura pruska, by na deski teatralne nie przedostawały się sztuki, pokrzepiające ducha narodowego; wskutek tego wiele dzieł pierwszorzędnej wartości skazanych jest na banicję. Do nich, oczywiście, należą prawie wszystkie utwory Wyspiańskiego: ani „Warszawianki“ np., ani „Nocy Listopadowej“ grać nie pozwolono.

Niezależnie wszakże od cenzury urzędowej, repertuar znacznie ogranicza zachowawczość, a raczej anachroniczna, parafjańska pruderja samego społeczeństwa. Dość powiedzieć, że np. „Panny Maliczewskiej“ wystawić tu nie można obok całego szeregu komedji i dramatów, cieszących się popularnością na innych scenach polskich.

Gdy zważymy, że publiczności stosunkowo jest niewiele (Poznań liczy wszystkiego około 70 tys. polaków); że przeciętnie sztuka idzie 3—5 razy: można sobie wyobrazić, jak trudno utrzymywać tu teatr na wyżynie artystycznej. Nic też dziwnego, że niektóre dyrekcje okazywały w Poznaniu szczególną skłonność do ratowania się wszelaką tandetą literacką, fabrykatami i „bombami“.

Wobec tego, wprowadzenie przez p. Lelewicza opery i operetki, a nawet dawanie przewagi tej ostatniej, było nietylko zrozumiałe, ale nawet wytłumaczone. Operetka jest, bądź co bądź, zawsze lepsza, niż surogaty sztuki, wojujące najtrywjalniejszymi efektami. Tu jednak zaznaczyć trzeba, że repertuar operetkowy podlega w Poznaniu dodatkowemu jeszcze ograniczeniu. Wystawiać mianowicie wolno te sztuki, na które daje pozwolenie teatr niemiecki, który w dziale operetkowym ma monopol. Sztuk, których sam jeszcze nie grał, a grać zamierza, dawać teatrowi polskiemu zabrania.

W tych trudnych warunkach, sprzyjających obniżaniu poziomu artystycznego sceny, bardzo dobrze się stało, że teatr poznański objęli państwo Szczurkiewiczowie. Sposób pojmowania przez nich zadań sztuki dał się już poznać w Wilnie, gdzie dyrekcja ta zajęła stanowisko zgoła wyjątkowe, niczem nie przypominające zwykłe przedsiębiorstwa teatralne. Korzystnie wyróżniało ją przedewszystkim to, że nawet kosztem dużych ofiar materjalnych otaczała szczególnym pietyzmem dzieła istotnie wartościowe, dając im pierwszeństwo przed sztukami nawet bardzo popłatnymi, ale wulgaryzującymi scenę. Mickiewicz, Słowacki, Wyspiański z takim kultem prezentowani bywali publiczności, że i dzieła ichniezbyt sceniczne, dla przeciętn ego tłumu nużące (jak np . „Lilla Weneda“) budziły zachwyt w masach.

Ten wysoki szacunek dla prawdziwej poezji czyni z dyrekcji pp. Szczurkiewiczów dla Poznania nabytek nieoceniony. Bo skoro teatr tutejszy ma bardzo ograniczone pole działania, jako trybuna nowych idei — dobrze, jeżeli należycie spełniać będzie drugą część swego zadania, polegającą na podnoszeniu kultury estetycznej i wysubtelnianiu gustów społeczeństwa.

W tym kierunku nad Wartą dużo jest do zrobienia.

Nigdzie w Polsce niema takiej publiczności, jak w Poznaniu, co w zasadzie jest dodatnią jego stroną. W Warszawie, Krakowie, Lwowie, Wilnie bywalcy teatralni rekrutują się w olbrzymiej większości ze sfer inteligientnych. Tutaj przeciwnie: *gros* publiczności stanowi szarzyzna drobnomieszczańska, zwana w gwarze aktorskiej „ojojkami“. Widzowie ci zachowują się w teatrze często, jak w karczmie, wybuchają rykiem śmiechu w najdramatyczniejszych miejscach, a czasem nawet pozwalają sobie na głośne niewybredne uwagi i komentarze.

Oto np. Wojewoda wnosi na scenę trumnę. Ni stąd, ni zowąd słychać śmiech. Aktor zauważył śmiejącego się i przy okazji pyta o powód tego niespodziewanego wybuchu dobrego humoru.

— Ano—odpowiada dobrodusznie „ojojek“—oni wszyscy myśleli, że tam we środku jest ten Zbigniew, a ja widziałem, jak szedł do domu.

Ostatnio znów w „Sadzie Wiśniowym“ Czechowa, w chwili największego dramatycznego napięcia, gdy student szuka kaloszy, z loży *(sic!)* odzywa się głos: „O, stoją tutaj, za kanapą“.

Przykłady te dowodzą, że teatr w Poznaniu ma kogo kształcić.

Mimo wszystko też, jest to publiczność wdzięczna, młoda, odruchowa; publiczność, z którą prawdziwy artysta kontakt znaleźć może, nie schlebiając nawet gustom prostackim.

Najlepszym dowodem był występ inauguracyjny obecnej dyrekcji. Sezon otwarto „Bolesławem Śmiałym“. Sztukę wystawiono wspaniale. W całej inscenizacji, w dekoracjach, w najdrobniejszych szczegółach trzymano się z drobiazgową ścisłością wskazówek autora. Efekt był doskonały. Rzecz dotąd nie schodzi z afisza, a od czasu do czasu gęsto nawet zapełnia widownię.

Najlepszym dowodem, że dyrekcja obecna za tanią popularnością nie goni, jest sam spis sztuk, dotąd wystawionych. Grano więc: „Jana Gabr. Borkmana“, „Erosa i Psyche“, „Różyczkę“, „Grochowy wieniec“, „Cyganerję warszawską“, „Piotra Skargę“, „Królowę Jadwigę“, „Przywódcę“ „Madame Sans-Gêne“, „Topiel“, „Ojca i syna“, „Sad wiśniowy“, a obecnie orzygotowuje się Ibsenowskie „Gdy się zbudzimy z pośród zmarłych. Na trzynaście powyższych utworów poważnych wystawiono zaledwie parę fars, dwie operetki: „Krysię Leśniczankę“ oraz „Walecznego żołnierza“ wreszcie jeden wodewil: „Legjonistkę“. Za to oper zdążono wystawić aż cztery: „Halkę“, „Mazepę“, „Traviatę“ i „Trubadura“.

By z takim repertuarem występować przed publicznością, wśród której znaczną część stanowi półinteligiencja, trzeba mieć wyjątkowo wiele zapału i wiary w potęgę sztuki.

Ułatwią to w dużej mierze bardzo szczęśliwy dobór personelu. A że dobrych chęci nie brak, że zadanie teatru dyrekcja pojmuje właściwie, życzyć sobie należy, by pracy jej towarzyszyło to, na czym artyście najbardziej zależy — t. j. uznanie. *rc.*

Z WILNA.

Wśród artystów dramatycznych zarówno w Królestwie Polskim, jak i w Galicji, dotychczasowy stały teren działania sceny polskiej w Wilnie uchodzi za jeden z lepszych posterunków, jest przedmiotem westchnień i zabiegów artystów i przedsiębiorców teatralnych. Biegną tu oni na pierwsze wezwanie i po kilku miesiącach, rozczarowani, opuszczają zimne i niegościnne progi.

Przyczynę tej, niczym niezasłużonej, a pochlebnej dla nas famy, rozpuszczanej wyłącznie pantoflową pocztą, — gdyż prasa miejscowa istotny stan rzeczy ukrywa, — podamy w następnych NNr. pisma p. t. „Dzieje sceny polskiej w Wilnie“ (1905—1912 r.). Dziś zaznaczamy, że teatr nasz, od samego początku swego tutaj istnienia, przechodzi koleje nie do pozazdroszczenia. Miasto nasze, to nie dawniejsze Wilno, w którym kwitły nauki, literatura i sztuka. Na obecnym, zmrożonym i twardym ugorze ciężko krzesać iskry zapałów, budzić zamiłowanie do literatury i sztuki, gdy przedewszystkim zakorzenione, chorobliwe skąpstwo litwina sieje nędzę dookoła, wytrąca narzędzie pracy z rąk chrześcijańskiego rzemieślnika, bogacąc wyłącznie żydów swoimi względami i zaufaniem. Tu, gdzie cały przemysł i handel, dwór i chata, rolnictwo i leśnictwo, pośrednio, lub bezpośrednio, pchnięte są przez niedbalstwo, brak ryzyka i skąpstwo w ręce żyda, gdzie wszelka fuszerka miła jest oku społeczeństwa, bo jej na imię „tanio“—mowy być nie może o wskrzeszeniu, podniesieniu i kultywowaniu sztuki polskiej. Scena rosyjska w Wilnie, gdyby ją chcieli zbojkotować żydzi, istnieć by tu nie mogła. A jeżeli polski teatr, mimo niesprzyjające okoliczności, istnieje i działa, to tylko dzięki poparciu żywiołu polskiego napływowego i szczupłej garstce tutejszej istotnej inteligiencji, dla której książka, dziennik i scena są nieodłączną strawą duchową.

Procent to jednak zbyt mały, by mógł ustalić byt wciąż chwiejącej się u nas sceny polskiej. Niezawodnie, — robi się tu coś: budujemy nowy teatr, dajemy scenie naszej parę tysięcy rubli zapomogi, mamy oficjalny komitet popierania interesów teatru, lecz brakuje nam publiczności, brak masowego poparcia. Możnaby sądzić z powyższego, że istotnie miastu naszemu zbywa na publiczności. Nie, my, publiczność, jesteśmy, tylko teatr nic nas nie obchodzi. Mamy cyrk, brudny szantan, grono grajków restauracyjnych, operetkę rosyjską, żydowską lub jakąbądź inną, kinematografy i t. p. cudowności,—oto co nas ciągnie i bawi. Wprost nie do wiary, — a jednak jest tutaj bardzo pokaźna liczba osób, przeważnie drobnych kapitalistów i kamieniczników, tak zw. polskich litwinów, którzy ani razu w teatrze nie byli!

Tymczasem sezon teatralny już z samego początku ciągnie wskazówkę ku minusom. Mimo wyrzucenia repertuarowych atutów, mimo starań i specjalnych reklam, publiczność zachowuje pozycję wyczekującą. Oczekują zapewne, — nie na prowizoryczną, lecz nową dyrekcję teatru, w nowym gmachu. Zażądają nowości, ale takich — „do śmiechu“, no i bardzo, ale to bardzo tanich miejsc.

—j—

= Teatr Polski w Warszawie otwiera swe podwoje w styczniu, wystawiając „Irydjona“ Krasińskiego. Znajdzie tu szerokie zastosowanie pierwsza w teatrach polskich scena obrotowa, całość bowiem ma 14 obrazów, które zostaną ujęte w 3 części (2 antrakty). Próby trwają już od końca listopada, a od połowy grudnia odbywać się będą na scenie w teatrze, pośpiesznie wykończanym.

= Dyr. Nowowiejski pisze operę „Wesele“ na tle stosunków średniowiecznych polsko-tureckich dla teatru amsterdamskiego.

= Kierownik literacki teatrów rządowych warszawskich, p. Józef Kotarbiński, podał się do dymisji z dn. 14 stycznia r. p.

Personel teatrów polskich.

(Sezon 1912/13).

Warszawa — Teatr Polski. Dyrektor—dr. Arnold Schifman; kierownik działu artystyczno-dekoracyjnego—Karol Frycz; sekretarz literacki—Gustaw Olechowski.

Pp. St. Byliński, Józef Dębowicz, Ludwik Dybizbański, Jan Guttner, Władysław Grabowski, Kazimierz Junosza, Stanisław Jarniński, Jerzy Leszczyński, Władysław Lenczewski, Józef Sosnowski (reżyser), Michał Szobert, Maksymiljan Węgrzyn (reżyser), Józef Węgrzyn, Edmund Weychert, Aleksander Zelwerowicz (reżyser), Józef Zieliński;—Wincenty Drabik (mal.), Henryk Filipowicz (sufler), St. Monasterski (sufler), Zawrocki (inspicjent).

Panie: Seweryna Broniszówna, Helena Czarnecka-Mielnicka, Laura Duninówna, Marja Dulębianka, Aniela Łomska, Julja Elsnerówna, Janina Janecka, Zofja Kopczewska, Iza Kozłowska, Faustyna Krysińska-Węgrzynowa, Marja Przybyłko-Potocka, Stanisława Słubicka, Helena Starska-Zelwerowiczowa, Wanda Tatarkiewiczówna, Stanisława Wysocka, Nuna Wiśniarowska, Józefa Winiarska, Janina Zarzycka.

Łódź — Teatr Popularny. Dyrektorzy: Bolesławski i Mielewski.

Pp. Dąbrowski, Filipowicz, Jabłoński, Kułakowski, Kwiatkowski, Machalski, Miciński, Orlik, Orłowski, Pawłowski, Piekarski, Piotrowski, Rozstański, Zborowski.

Panie: Bolesławska, Borzewska, Biskupska, Chrzanowska, Elertowiczówna, Filipowiczowa, Gryficzówna, Kochówna, Kułakowska, Leśniowska, Molwiczówna, Morska, Romska, Romowiczówna, Różańska.

Prosimy Dyrekcje teatrów, które jeszcze nie podały spisu swego personelu o nadesłanie go do numeru następnego.

KRONIKA.

Premjery i wznowienia od 15/X do 15/XI:

Warszawa — opera — Wielki: 26/X L. Różycki „Meduza“ op.

Warszawa — dramat — Rozmaitości: 18/X J. I. Kraszewski „Panie Kochanku“ k. i „Trafiła kosa na kamień“ k. — 9/XI St. Krzywoszewski „Djabeł i karczmarka“ k.

Warszawa — farsa — Letni: 20/X Drégely „Dobrze skrojony frak“ k.

Warszawa — operetka — Nowości:

Warszawa — Mały na Bielańskiej: 30/X Björnson „Bankructwo“ dr.

Warszawa — Mały w Filharmonji: 18/X H. Meilhac „Petronela ma miljony“ k.—31/X Jerome K. Jerome „Lokator II piętra“ szt. — 12/XI Kratz i Hoffman „Pędziwiatr“ kr.

Kraków — Miejski: 19/X Veber „Bęben“ k.— 25/X Rydel „Królewski jedynak“ I cz. tryl. — 2/XI Lange „Samson i Dalila“ trgf.. — 9/XI Rydel „Złote więzy“ II cz. tryl.

Lwów — Miejski:

Poznań: 19/X Nowaczyński „Cyganerja warszawska“ szt. — 26/X Kadelburg i Presber „Ciemna plama“ k. — 2/XI J. Szujski „Jadwiga“ dr. — 9/XI St. Krzywoszewski „Przywódca“ dr.

Łódź — Popularny: 19/X podł. Sienkiewicza „Pan Zołzikiewicz“ kom. — 26/X Ibsen „Związek młodzieży“ k. — 2/XI Shakespeare „Król Lear“ tr.— 9/XI „Pani majstrowa z Łodzi“ wod.

Łódź — Polski: 17/X Nowaczyński „Cyganerja warszawska“ szt. — 24/X Kistemaeckers „Żagiew“ szt. — 31/X Kiedrzyński „Gra serc“ szt. — 7/XI Sylvane i Monery „Madame Mouton“ k. — 9/XI Drégely „Dobrze skrojony frak“ k. — 13/XI A. Hertzówna „Siostra“ dr.

Wilno: 16/X Schöntan „Lora“ k. — 20/X Zapolska „Tresowane dusze“ szt. — 23/X Wyspiański „Warszawianka“ i Renard „Psyche“ — 26/X A. Tołstoj „Śmierć Iwana Groźnego“ tr.—1/XI Lange „Samson i Dalila“ trgf. — 2/XI „Tylko sen“ z franc. kr. — 9/XI Shakespeare „Otello“ tr.—10/XI Przybylski „Wicek i Wacek“ k.

Lublin: 19/X Strauss „Zemsta nietoperza“ optk. — 22/X Schöntan „Lora“ kr. — 25/X Schiller „Zbójcy“ tr. — 29/X Sardou „Madame Sans-Gêne“ k. 31/X Offenbach „Piękna Helena“ optk. — 9/XI Molière „Skąpiec“ k.—14/XI Bernard „Kawiarenka“ kr.

Sosnowiec: 17/X Jones „Gejsza“ optk.—14/X Lehar „Hr. Luxemburg“ opt.—27/X Sardou „Madame Sans-Gêne“ k.—2/XI Reinhardt „Słodka dziewczyna“ optk.—7/XI Lange „Samson i Dalila“ k. — 9/XI Fall „Rozwódka“ opt.—10/XI Nancey „Strażnik cnoty“ f. 14/XI Rittner „Głupi Jakób“ k.

Kalisz: pocz. sezonu 17/X Moniuszko „Halka“ op. — 19/X Lehar „Miłość cygańska“ optk. — 22/X Offenbach „Piękna Helena“ optk. — 24/X Fall „Rozwódka“ optk. — 26/X Winterberger „Jej adjutant“ optk. — 29/X Guilbert „Cnotliwa Zuzanna“ optk. — 2/XI Moniuszko „Widma“ op. i Wyspiański „Warszawianka“. — 9/XI Halevy „Żydówka“ op.

Teatr Polski w Warszawie. Dzięki energicznej pracy organizatorów Tow. Akc. Budowy i Eksploatacji Teatrów w Król. Pol. od marca r. b. zdołano zebrać podpisy 170 akcjonarjuszów na całość kapitału zakładowego i 22 grudnia odbędzie się pierwsze zebranie założycieli. Będzie to oficjalna data narodzin Teatru Polskiego, który podwoje swe otworzy w początku stycznia roku przyszłego.

Teatr „Miniature“ w Warszawie został otwarty przy placu Aleksandra (Mokotowska 73) pod kierunkiem Cyryla Danielewskiego. Na program przedstawienia inauguracyjnego dn. 19 listopada złożyła się jednoaktowa operetka Jerzego Boczkowskiego „Kawał nieboszczyka“ (libretto St. Kiedrzyńkiego), monodram H. Zbierzchowskiego „Walc nocy“, część kabaretowa i kinematograf.

Teatr Polski w Łodzi. Na odbytym nadzwyczajnym zebraniu akcjonarjuszów Tow. akc. „Teatr Polski w Łodzi“, stwierdzono słabe zainteresowanie się członków sprawą teatru polskiego w Łodzi. Zobowiązania T-wa, które mają być uregulowane w ciągu 6-ciu lat, wynoszą 30,000 rb. Stwierdzono, że dochód z teatru zmniejszył się obecnie w stosunku 30%, gdyż w roku 1904 przeciętny dochód z przedstawień wynosił dziennie 256 rb., obecnie zaś sięga zaledwie 217 rb. Fundusz na budowę własnego gmachu teatralnego wynosił 75,000 rb. i leży nienaruszony. W celu powiększenia funduszu na budowę teatru postanowiono skorzystać z zapowiedzianego w styczniu w Warszawie pobytu Paderewskiego i prosić, aby dał jeden koncert w Łodzi na rzecz projektowanej budowy.

Teatr lwowski w Paryżu. „Słowo polskie“ podaje do wiadomości, że dyrektor Heller prowadzi rokowanja z ajencją teatralną p. Astruca w Paryżu o występy dramatu lwowskiego w Paryżu w teatrze Sary Bernhardt lub w teatrze Vaudeville. Rokowania są podobno już na ukończeniu. Występy odbywać się mają w kwietniu przyszłego roku.

Towarzystwo teatralne w Kaliszu zaczyna wkraczać w sferę rzeczywistości. Zainicjowane przez p. Karola Wyganowskiego, który opracował projekt ustawy, odbyło posiedzenie organizacyjne, na którym zapisało się na członków około 60 osób i ustalona została wysokość składki rocznej, która oznaczono dla członków założycieli jednorazowo 250 rubli i dla członków rzeczywistych 10 rb. rocznie i 5 rb. jednorazowo wpisowego. Ustawa została złożona do zatwierdzenia przez właściwe władze.

Teatr w Częstochowie. Właściciele kinematografu w teatrze Paryskim utworzyli trupę teatralną, na kierownika której powołali p. Józefa Puchniewskiego. Na otwarcie teatru d. 16 listopada wystawiono „Miód kasztelański“ Kraszewskiego.

„Teatr premjer“ w Królestwie. P. Stefan Kiedrzyński z p. Alfredem Lipczyńskim zorganizowali trupę, która pojechała do szeregu większych miast prowincjonalnych z „Grą serc“ Kiedrzyńskiego i z „Dobrze skrojonym frakiem“ Dregely'ego.

Stały teatr ludowy w Przemyślu organizuje spółka udziałowa pod artystycznym kierownictwem Grzegorza Manasterskiego, b. dyrektora teatru ludowego we Lwowie. Otwarcie teatru w nowowybudowanym gmachu teatralnym nastąpi w połowie stycznia. Repertuar obejmuje sztuki ludowe ze śpiewami i sztuki wystawne.

Zakazana sztuka. Na mocy postanowienia głównego zarządu do spraw prasowych, zabroniona została w całym państwie rosyjskim sztuka Gabrjeli Zapolskiej „Kobieta bez skazy“.

Konwencja francusko-rosyjska. Proszeni jesteśmy o zaznaczenie, że reprezentantem towarzystwa „Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques“ i „Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeur de Musique“ na Król. Polskie i Litwę został p. Alfred F. Skalski (ulica Foksal 16). Przypominamy, że od dnia 13 listopada r. b. wszystkie sztuki dramatyczne oraz „morçeaux de musique“ (to znaczy nie opery, operetki, ale pojedyńcze utwory muzyczne) będą musiały już opłacać prawa autorskie.

Nagroda Nobla za prace literackie w roku bieżącym została udzielona Gerardowi Hauptmanowi, dramaturgowi niemieckiemu, który dn. 15 listopada obchodził 50-ą rocznicę urodzin. Autor „Tkaczów“, „Dzwonu zatopionego“, „Hanusi“ „Samotnych“, „Woźnicy Henschla“ jest jedynym niemal współczesnym pisarzem niemieckim, którego sława usankcjonowana została i nazewnątrz Niemiec, między innymi i u nas w Polsce. Nagrodę literacką z fundacji Nobla dotychczas otrzymali: Sully-Prudhomme, Mommsen, Björnson, Echegaray i Mistral do spółki, Sienkiewicz, Carducci, Kipling, Eucken, Selma Lagerlöf, Heyse i Maeterlinck.

Syndykat dziennikarzy. W Krakowie powstało pierwsze polskie Stowarzyszenie współpracowników dziennikarskich p. n. „Syndykat dziennikarzy krakowskich“. Na prezesa wybrano p. Aleksandrą Karcza, na wiceprezesa p. Witolda Noskowskiego.

Jubileusze. D. 22 listopada obchodził Kraków 55-letni jubileusz działalności kompozytorskiej najstarszego muzyka polskiego, **Władysława Żeleńskiego** (ur. 6 lipca 1837 r. w Grodkowicach), twórcy oper: „Konrad Walenrod“ (1871), „Goplana“ (1896), „Janek“ (r. 1899), „Stara Baśń“ (r. 1906), muzyki do „Lilli Wenedy“, niezliczonej ilości pieśni, kantat i kompozycji mniejszych. Rada m. Krakowa mianowała jubilata w uznaniu jego zasług obywatelem m. Krakowa.

D. 15 listopada obchodził w Warszawie jubileusz swej 50-letniej pracy **Adolf Sonnenfeld,** kompozytor i kapelmistrz (ur. 1838 we Wrocławiu). Sonnenfeld jest kompozytorem muzyki do baletów: „Meluzyny“ i „Pana Twardowskiego“ oraz oper: „Fioviaty“, „Albrechta Dürera“, „Świtezianki“, a poza tym do mnóstwa operetek i głośnych w swoim czasie sztuk mieszczańskich: „Podróż po Warszawie“, „Papa Pepy“, „Walka o córkę“ i in.

Zmarli. D. 28 października zmarł we Lwowie najwybitniejszy współczesny pieśniarz polski, twórca kilkuset pieśni, **Jan Gall** (ur. 18 sierpnia 1856 roku w Warszawie).

W Moskwie zmarł członek trupy teatru Stanisławskiego, **Kazimierz Brawicz,** jeden z najwybitniejszych rosyjskich artystów dramatycznych. Zmarły był Polakiem, pochodził z Wilna i właściwe jego nazwisko było Kazimierz Baranowicz.

W Kijowie zmarł poeta i kompozytor ukraiński, Mikołaj **Łysenko.** Obok mnóstwa pieśni, które spopularyzowały jego imię, zmarły pozostawił cały szereg oper, między innymi: „Zima i wiosna“, „Pan Sockij“, „Snitowa Krala“, „Taras Bulba“, „Czernomorci“, „Sato“, „Eneida“. W 1903 r. Ukraina obchodziła 35-letni jubileusz działalności muzycznej swego piewcy.

D. 28 listopada w Berlinie zmarł dyrektor artystyczny i dzierżawca teatru Lessinga, dr. Otto **Brahm.** Brahm przyczynił się w wysokim stopniu do zreformowania sztuki teatralnej niemieckiej. Wpływ jego sięgał dalej, niż Berlin. Był poprzednikiem Reinhardta i przygotował grunt do świetnego rozwoju w dziedzinie wystawiania, reżyserowania dramatu i komedji na scenach niemieckich, wprowadzając szeroko pojęty realizm, nietylko zewnętrzny, ale i wewnętrzny, dbając przedewszystkim o wyraz prawdy duchowej. Pierwszą swoją rozprawą, wydaną w 1880 roku o dramacie rycerskim XVIII w. w Niemczech zwrócił uwagę krytyki, a uznanie i rozgłos literacki zdobył bjografją poety-dramaturga Kleista, potym studjami o Schillerze, Gotfrydzie, Kellerze i in. W 1894 roku po L'Arronge'u objął Brahm dyrekcję berlińskiego „Deutsches Theater“, a następnie Teatru Lessinga. Założył też i redagował długo znany tygodnik teatralny „Die Freie Bühne“ („Wolna scena“). Następcą jego w Teatrze Lessinga ma zostać dyrektor Baranowski.

Z ZAGRANICY.

Paryż. Po letnim wypoczynku i po repertuarze dla przejezdnych rozpoczęły teatry nasze sezon dla paryżan. Na wstępie dały nam, jak corocznie, liczne wznowienia — albo sztuk, które w ubiegłym sezonie zeszły w pełni powodzenia z afisza, albo też sztuk dawno zapomnianych, czekających w kącie bibljoteki na szczęśliwy traf, który je znowu wyprowadzi na światło dzienne i każe widzom wspominać dawniejszych wykonawców. Dyrektor Antoine w Odéonie wystąpił z *Królową Margot* Dumasa, oraz *Chorym z urojenia* Molièra. Porte Saint-Martin—ze znaną wam dobrze *Czerwoną togą* Brieuxa, w' której odnieśli tryumf pani Véra Vergine, Huguenet i Jean Coquelin — a Renaissance dało nam znowu *Patachona*. W Gymnase wznowiono *Zamek historyczny* J. Berg de Turique'a w przeróbce Bissona z Hurteaux, specjalnie do tej roli pożyczonym z Palais Royal — oraz *Le détour* Bernsteina. Przerobioną z powieści *Nanę* Zoli, oraz „bombę“ *Serce francuzki* daje Ambigu Comique. Théatre Réjane gra w dalszym ciągu *Oczy otwarte* Oudinot'a z Polaire. Z nowymi utworami wystąpiły narazie tylko trzy teatry: Vaudeville, Comédie Royale oraz Opéra Comique. W Vaudeville ujrzeliśmy sztukę p. t. *Wzięcie Berg-op-Zoom* pióra Sachy Guitry, syna znakomitego artysty. Jest to historja miłości komisarza policji do pięknej pani Vannaire, nieczułej na jego westchnienia, i ulegającej dopiero w pamiętną rocznicę zdobycia holenderskiej fortecy Berg-op-Zoom. Skoro tamta niezdobyta twierdza poddała się... Akcja żywa, djalog pełen spokoju i finezji, figury dobrze postawione oraz świetnie grane przez Ch. Lysés (twierdza do zdobycia) oraz Sachę Guitry, komisarz, i Barona (syna) — mąż p. Vannaire — zapewniły sztuce powodzenie. La Comédie Royale daje sztukę Bénieres *Aglaïs*, napisaną specjalnie dla Réjane. Bohaterka po bardzo wesołym życiu w Paryżu pragnie użyć zdobytego dostatku, jakie jej to życie dało, w rodzinnym zakątku, otoczona szacunkiem i uznaniem. Miasto wita ją serdecznie. daje się omamić i bohaterka wielu historyjek w Paryżu kończy życie, jako cnotliwa stara panna. Sztuka utrzymuje się na afiszu tylko dzięki skończenie artystycznej grze wielkiej Réjane, roztaczającej w tej roli całe bogactwo swego talentu. Opéra Comique wystawiła operę-balet *Tancerkę z Pompei* z muzyką Nouguésa (twórcy *Quo Vadis*) do libreta H. Ferrara i H. Caina, wziętego z powieści J. Bertheray. Jest to siedem obrazów, stanowiących każdy oddzielny fragment życia pompejańskiego, związanych bardzo luźno między sobą. Akcja głowna, jednocząca obrazy te w całość, usuwa się na plan drugi, a na planie pierwszym mamy odtworzenie Pompei. Muzyka łatwa do zrozumienia, ale jak zwykle u Nouguésa trochę brutalna i hałaśliwa. Dyr. A. Carré wyposażył operę w piękne dekoracje i kostjumy, a śpiew pani M. Carré, Francella i taniec Cléo de Merode składają się na zajmującą i efektowną całość.

Trac.

═ Cenzura teatralna w Wiedniu zakazała Volksteatrowi wystawienia nowej komedji Schnitzlera „Profesor Bernhardi“, którą obecnie zagrał berliński Kleines Theater. Schnitzler w nowym dramacie swoim występuje jako rzecznik wielkich praw humanitarnych w konflikcie z doktryną religji.

═ „Żywy trup“ Tołstoja został wystawiony po niemiecku przez Reinhardta. Fiedia Protasow — Moissi, książę Abrezkow — Basserman.

═ R. Straussa, Maxa Reinhardta i Hugona Hofmannsthala król wirtemberski obdarzył dużymi złotymi orderami za zasługi dla „sztuki i wiedzy“.

═ W Paryżu powstał „Teatr Maeterlincka“, wędrowny, który wystawiać będzie we Francji i zagranicą utwory tego poety. Kierownictwo objęła żona Maeterlincka, G. Leblanc. Pierwsze przedstawienie odbędzie się w Nicei w początkach lutego.

Polonica.

═ Warszawianin, p. Kazimierz Kleczyński, wychowaniec Instytutu Dalcroza w Hellerau, został nauczycielem filji berlińskiej tego Instytutu i zarazem jednym z kierowników chóru nowopowstającej Opery charlottenburskiej. Rodakowi naszemu przypadnie w udziale zastosowanie metody Dalcroza w celu wydobycia nowych środków wyrazowych z chóru operowego.

ROZMAITOŚCI.

Maska pośmiertna Shakespeara. Tow. shakespearowskie odbyło w Weimarze posiedzenie jeneralne, na którym prof. Wislincenus z Darmsztadu przedstawił maskę pośmiertną autora „Hamleta“, maskę „zupełnie autentyczną“—jak zapewniał uczestników tego posiedzenia. Na mocy pomiarów, zdjętych z biustu, który zdobi grobowiec Shakespeara, profesor stwierdził pono autentyczność tej maski. Poszukiwania uczonego stwierdziły jednocześnie, że cenna maska zakupiona była w Anglji przez hr. Kesselstadta w końcu XVIII wieku. Gdy zbiory jego w r. 1843 wystawiono na licytację, czaszkę nabył handlarz niemiecki, a malarz Ludwik Becker odkrył ją w r. 1849 w szopie ze starymi gratami i cenny ten przedmiot, do którego gdzieniegdzie przylepione są jeszcze włosy Shakespeara (?!), znajduje się dotychczas w posiadaniu rodziny Beckerów.

Wystawa kinematograficzna. W Wiedniu otworzono pierwszą międzynarodową wystawę kinematograficzną. Wystawa ta pokazuje historyczny rozwój kinematografji w dwu ostatnich dziesiątkach lat. Pierwszy kinematograficzny aparat, który na wystawie tej widzimy, pochodzi z r. 1893. Kosztował on wówczas 6,000 fr. i pozwalał na pokazanie filma o długości najwyżej 30 metrów. Dzisiaj aparaty kinematograficzne są o wiele tańsze, a najdłuższy film dochodzi 4,000 metrów. Tablice statystyczne liczbowe udowadniają rozwój kinematografów. Dziś istnieje 1,200 stałych kinematografów, których dochody roczne dochodzą do 80 miljonów kor., a produkcja roczna filmów ma wartość 1200 miljonów kor.

W wystawie bierze udział około 300 firm, które wyrabiają aparaty kienematograficzne wszelkich systemów. Przemysł kinematograficzny Francji, Anglji, Ameryki, Niemiec i Austrji, która weń inwestowała kapitał 150 mil. kor.—zatrudnia 20,000 osób. Wystawa daje obraz wszelkich przemysłów i rękodzieł, które pracują dla kinematografów. Na wystawie będą dawane też przedstawienia kinematograficzne.

SPRAWY RÓŻNE.

Echa tournée Teatru Polskiego.

Artyści Teatru Polskiego w Warszawie, którzy przed rozpoczęciem właściwego sezonu udali się na wycieczkę artystyczną do Kijowa, Mińska i Petersburga, obok całego szeregu wrażeń i wspomnień miłych i sympatycznych, przywieźli równocześnie trochę przeświadczeń przykrych i smutnych. Obok gorących i życzliwych przyjęć zetknęli się z ciasną prowincjonalną zaściankowością, z chęcią wykorzystania ich pracy dla celów pozornie humanitarnych i narodowych, a w gruncie rzeczy ciasno-egoistycznych i partykularnych.

Wprawdzie życzliwość i sympatje ze strony ogółu pozacierały wiele przykrych chwil, ale jedna wywołała dysonans silniejszy, który odezwał się echem głośniejszym i zmusza nas do krótkiego wyjaśnienia.

Było to w Petersburgu. Możnaby koło sprawy przejść w milczeniu, ale znalazła ona wyraz niesłuszny w dzienniku miejscowym i przedostała się w formie wprost uchybiającej na szpalty pisma warszawskiego. Wymieniono nazwiska, fakt oświetlono fałszywie. U przybyłych do Petersburga artystów zjawił się przedstawiciel miejscowego „Sokoła“ i bez dłuższych wstępów, powołując się na jakiś zwyczaj zaczął domagać się od artystów udziału w wieczornicy „bo u nas artyści i artystki teatrów polskich, goszczący w Petersburgu, uważali za swój obowiązek złożenia *bezinteresownej* ofiary ze swego talentu na wieczornicach Sokoła“. Spotkawszy odmowę, ponieważ wieczornicę wyznaczono na dzień świąteczny, w który teatr grał i liczył na większą frekwencję, a zwłaszcza i wobec bardzo dziwnej formy zaproszenia, — nie odczuwając jak wielki nietakt popełnia polskie towarzystwo względem polskiego teatru, odciągając swych członków na własną wieczornicę (a dzień następny—poniedziałek—był wolny) zwrócił się do niektórych nieświadomych stanu rzeczy artystów i uzyskawszy od kilku w formie odczepnego „może będę“ zapowiedział w pismach udział nawet

tych, z którymi *nie widział się wcale*. Artyści w myśl pierwszej odmowy nie poszli na wieczornicę, stając na tym stanowisku, że sami sobie szkody wyrządzać nie mogą, odciągając publiczność od teatru w inne miejsce, czym zresztą była odrazu motywowana odmowa. Zarząd „Sokoła“ uczuł się tym dotkniętym i nazajutrz w niedelikatny sposób potraktował nieprzybycie artystów we wzmiance w Dzienniku. Na to artyści nie reagowali, nie chcąc podkreślać nietaktu jednostek z Zarządu i szkodzić opinji polskiej instytucji. Ale sprawa znalazła dalszy ciąg w piśmie warszawskim, które otrzymało pocztą sarkastyczny wierszyk z odpowiednimi wycinkami pisma petersburskiego — i wierszyk z nazwiskami wydrukowało. Na takie nadużywanie nazwisk artystów pozwolić nie możemy, i choć z przykrością sam fakt musieliśmy podać do wiadomości ogólnej, tymbardziej że na list do Zarządu Sokoła w tej sprawie jednego z artystów, który nie był zaproszony, a został na liście umieszczony, Zarząd nie czuł się w obowiązku nawet wytłumaczyć, uważając zapraszanie przez osoby trzecie za dostateczne, a motywy artystów za błahe. Na szczęście inne wspomnienia miłe z tournée zatrą w pamięci wspomnienia o różnych małostkowych pretensjach i dziwnych stosunkach.

List p. Kiedrzyńskiego.

W „Nowym Kurjerze Łódzkim“ z d. 4/XI r. b. ze zdziwieniem przeczytaliśmy list p. Stefana Kiedrzyńskiego, autora „Gry serc“, zawierający brutalny, w bardzo niewyszukanych wyrażeniach protest przeciwko niepochlebnej krytyce recenzenta „Gazety Łódzkiej“ p. Jana Piotrowskiego o wystawionej w Łodzi „Grze serc“. P. Kiedrzyński używa w swym proteście całego słownika paszkwilowo-brukowego, zarzuca recenzentowi szereg kłamstw i posuwa się do niesmacznych dowcipów o „braniu w skórę od ojca, kiedy recenzent przynosił ze szkoły pałki“ i t. d. Niewątpliwie, autor ma prawo bronić się przed niesprawiedliwą krytyką, i w wielu wypadkach dyskusja na tym tle wyłoniłaby szereg ciekawych i dla sztuki pożądanych starć zdań i poglądów, ale dyskusja musi obracać się wyłącznie koło utworu i jego idei, musi być rzeczową. Wylewanie szaflika wymysłów na głowę niesympatycznemu, a choćby i niesprawiedliwemu krytykowi, insynuacje osobiste ostrzem swym zwracają się przeciwko ich autorowi. Choć w ocenie „Gry serc“ w naszym piśmie staliśmy na stanowisku odmiennym, niż p. Piotrowski, jednakże musimy z całą energją i otwartością wystąpić w obronie wolności krytyki przeciwko niewczesnym i niekulturalnym uroszczeniom. Złe świadectwo daje sobie p. Kiedrzyński swym listem po „Grze serc“.

LISTY DO REDAKCJI.

Szanowny Panie Redaktorze! Uprzejmie proszę o zamieszczenie na łamach poczytnego pisma pańskiego następującego oświadczenia:

Wyjeżdżając na czas dłuższy z kraju, niniejszym podaję do wiadomości dyrektorów teatrów prowincjonalnych oraz kierowników kółek amatorskich (na prowincji i w Warszawie), że obronę praw autorskich sztuk moich przekazałem p. Józefowi Świeściakowi, art. dram. (Warszawa, ul. Wilcza 13, lub Teatr Mały w Filharmonji), do którego zwracać się należy po prawo grania tej lub owej ze sztuk moich. Odnośne zastrzeżenie u władz poczyniłem.

Z poważaniem

Bolesław Gorczyński.

Warszawa, 20/XI 1912.

Szanowny Panie Redaktorze! Ponieważ ukazał się już w handlu księgarskim sześciotomowy zbiór dzieł Moliera, w przekładzie d-ra Tadeusza Żeleńskiego (Boya), przeto proszę uprzejmie Szanownego Pana Redaktora o zamieszczenie w poczytnym swym piśmie wiadomości, że na zasadzie aktu rejentalnego, zeznanego w Krakowie przed rejentem Tadeuszem Starzewskim dn. 28 września r. b. tłomacz, p. Żeleński odstąpił mi swe prawa, służące mu do publicznego wystawiania powyższych dzieł w jego przekładzie w Królestwie Polskim i na całym obszarze Cesarstwa Rosyjskiego. Wobec wymienionego aktu osoby, pragnące wystawić jakąkolwiek ze sztuk Moliera, we wzmiankowanym przekładzie, bądź na scenie zawodowej, bądź amatorskiej, winny zgłaszać się do mnie o pozwolenie, w przeciwnym bowiem razie zostaną pociągnięte do odpowiedzialności sądowej.

Łączę wyrazy prawdziwego szacunku

Kazimierz Sterling.

Z ZARZĄDU

Z XI posiedzenia Zarządu Głównego Związku Artystów i Artystek Teatrów Polskich w Galicji. Dnia 20 października odbyło się posiedzenie, które rozpoczął prezes dr, Gertler powitaniem w serdecznych słowach wstąpienia w poczet członków Związku, a nadto do Zarządu Głównego Związku, p. Tadeusza Pawlikowskiego, i wyraził przekonanie, że świetna i bogata w plony dotychczasowa działalność p. Pawlikowskiego na polu sztuki teatralnej polskiej daje rękojmię, że p. Pawlikowski swoim doświadczeniem i radą wesprze skutecznie działalność Związku. Prócz tego uproszono p. Pawlikowskiego do zasilania „Świata Teatralnego“ fachowymi artykułami z dziedziny sztuki teatralnej. Po zatwierdzeniu protokułu z ostatniego—X—posiedzenia i przyjęciu 18 nowych członków, a także po uchwaleniu podziękowania dla Rady miasta Krakowa za udzielenie Związkowi subwencji, rozpatrzono sprawę nagłego, sprzecznego z interesami Związku, wyjazdu z Krakowa p. Siemaszki, członka Związku, artysty teatru miejskiego w Krakowie, noszącego charakter zerwania kontraktu. Przed powzięciem jednak ostatecznej decyzji postanowiono zwrócić się po wyjaśnienia wprost do p. Siemaszki, oraz zapytać dyrektora teatru miejskiego w Krakowie p. Ludwika Solskiego, czy podnosi jakie zarzuty przeciwko p. Siemaszce. W sprawie zatargu o gażę między p. Rygierem i artystami byłego teatru ludowego postanowiono zaproponować stronom wybór Sądu polubownego. W końcu uchwalono zwołać w myśl § 16 Statutu Zgromadzenie członków Związku celem ożywienia wzajemnych stosunków i obudzenia zainteresowania dla spraw Związku. Na tym posiedzenie zamknięto.

Z SEKRETARJATU

Związku Artystów i Artystek Teatrów Polskich w Galicji.

Przypominamy wszystkim członkom, by dla własnego dobra starali się o zjednywanie jaknajwiększej liczby członków do Związku, a sami pamiętali o regularnym wnoszeniu wkładek.

Zgłoszenia na członków oraz wkładki (mogą być w markach pocztowych) należy przesyłać do Sekretarjatu Związku — Kraków, Florjańska 31, kancelarja D-ra J. Gertlera na ręce D-ra A. Urbana.

Członkowie, przebywający w Królestwie Polskim, mogą zwracać się za pośrednictwem redakcji „Świata Teatralnego“.

Nowi członkowie przyjęci przez Zarząd Główny na posiedzeniu dn. 20 października: pp. Ludwik Ruszkowski — Nr. leg. 317, Marja Zacharkiewiczówna—Nr. leg. 318, Michał Tarasiewicz — Nr. leg. 319, Mieczysław Broniatowski — Nr. leg. 320, Henryk Schmid — Nr. leg. 321, Józef Trzywdar — Nr. leg. 322, Janusz Nowacki — Nr. leg. 323, Helena Święcicka—Nr. leg. 324, Zofja Braun —Nr. leg. 325, Regina Sowińska — Nr. leg. 326, Aleksander Bieliński — Nr. leg. 327, Józef Relidzyński — Nr. leg. 328, Edmund Rygier—Nr. leg. 329, Jerzy Boroński—Nr. leg. 330—z Krakowa; Jan Zarudzki — Nr. leg. 331, Józefina Wielgard—Nr. leg. 332, Bronisława Cherniewiczówna Nr. leg. 333 — z Warszawy; Aleksander Sejn — Nr. leg. 334 — z Kalisza.

Zmiany adresów. Prosimy wszystkich członków, by o każdej zmianie adresu zawiadamiali niezwłocznie Sekretarjat Związku. Prócz tego prosimy członków, niezłączonych w filje, o podanie swych obecnych adresów, pod którymi mogliby odbierać listy z Sekretarjatu, a także pismo, wysyłane bezpłatnie.

PO ZA ZWIĄZKIEM.

Niemiecki Związek Sceniczny (dyrektorów) odbył dnia 18 maja r. b. we Wrocławiu 43-ie zwyczajne Ogólne Zebranie, na którym z listy 110 przedstawicieli było obecnych 48. Najgorętszą dyskusję wywołało sprawozdanie komisji dla zbadania kwestji, czy i jakie mianowicie środki należy przedsięwziąć dla walki z nadmiernym rozrostem teatrów kinematograficznych. Garść cyfr i spostrzeżeń, jakie przytoczył referent, zasługują na bliższą uwagę. W miejskim teatrze w Hildesheimie, otwartym w 1909 r., gdy w mieście istniał jeden, później dwa kinematografy, na większość przedstawień tańsze miejsca były zawsze wyprzedane. Tymczasem w miarę powstawania nowych kinematografów, trzeciego, a zwłaszcza czwartego, posługującego się krzykliwą reklamą, frekwencja zmniejszyła się prawie o 50%. Gdy w pierwszym roku przy 201 przedstawieniach każde tańsze miejsce było zajęte średnio 169 razy, w ostatnim roku przy 200 widowiskach—tylko 88 razy. Nie o wiele lepiej przedstawia się ten stosunek na droższych miejscach.

Teatr Miejski w Elberfeldzie w porównaniu z istniejącymi w tym mieście kinematografami wykazuje następującą frekwencję.

Rok	Liczba kinem.	Liczba widz. w kin.	Licz. widz. w t.
1906	2	126093	118601
1907	3	259515	
1908	4	332365	109843
1909	6	449616	
1910	8	555580	99055
1911	9	880637	

Nie mniej wymowne są cyfry wzrastającej stopniowo subwencji miejskiej dla teatru w małym stosunkowo mieście Münsterze w Westfalji w miarę rozwoju kinematografów.

1906/07	23648	marek
1907/08	30655	„
1908/09	40017	„
1910/11	67803	„
1911/12	100000	„

Szkodliwość kinematografów widzi referent przedewszystkim w niesłychanym ich rozwoju. Na dowód tego przytacza cyfry: w 1900 roku w 33 wielkich miastach niemieckich były tylko 2 stałe przedsiębiorstwa, w roku 1910 w tychże miastach — już 480. Dziś liczy Berlin 300 kinematogr.

Dziś liczy	Berlin			300 kinematogr.
„ „	Wrocław	przy 620000	mieszk.	40 „
„ „	Frankfurt n.M.	420000	„	40 „
„ „	Hannower	350000	„	40 „
„ „	Elberfeld	180000	„	9 „
„ „	Mühlhausen	96000	„	9 „
„ „	Jena	40000	„	9 „
„ „	Metz	60000	„	8 „
„ „	Essen	300000	„	7 „
„ „	Mannheim	197000	„	6 „
„ „	Halberstadt	45000	„	6 „
„ „	Strassburg	180000	„	5 „
„ „	Karlsruhe	134000	„	5 „
„ „	Hildesheim	60000	„	5 „
„ „	Mainz	110000	„	4 „
„ „	Freiburg	34000	„	4 „

Swój niezwykły rozwój zawdzięczają kinematografy sensacyjnym programom, obliczonym na najniższe instynkty tłumu. Ponieważ zaś jednocześnie przyciągają licznie młodzież, szkodliwość ich jest tym większa. Jak stwierdził dr. Lange w Wiedniu 75% dzieci w wieku szkolnym było w kinematografie, 20% uczęszcza regularnie. Niektóre dzieci spędzają w kinematografie po 5—6 godzin dziennie, wszystkie skarżą się na bezsenność po przedstawieniach.

W końcu zostały przedłożone i uchwalone następujące środki walki z kinematografami.

1. Rozszerzenie § 33 (R. G. O.) na przedsięwzięcia kinematograficzne.
2. Zastosowanie w równej mierze i z równą surowością ogniowych i budowlanych przepisów względem kinematografów, jak i względem prawdziwych teatrów.
3. Ustanowienie surowszej cenzury prewencyjnej.
4. Przepisanie czasu trwania przedstawienia i obowiązkowych przerw między oddzielnymi widowiskami.
5. Wydanie przepisów, zapobiegających przepełnieniu w kinematografach.
6. Przepisy, mające na celu ochronę dzieci.
7. Zakaz sprzedawania alkoholu w teatrach kinematograficznych.
8. Ograniczenie reklamy.
9. Wyższe, niż dotychczas, opodatkowanie na rzecz zarządów miejskich.
10. Wprowadzenie wyższego stempla dla filmów.

W ten sposób Związek dyrektorów usiłuje podjąć energiczną walkę z kinematografami, mnożącymi się niesłychanie, według słów referenta, jak króliki, i wywierającymi szkodliwy wpływ przez pogoń za tanią sensacją i odciąganie szerszych warstw od teatru, który daje bez porównania wyższe zadowolenie estetyczne. Walka, podyktowana względami materjalnymi, wkracza na teren społeczno-etyczny i estetyczny.

Z innych uchwał Ogólnego Zebrania warto zanotować utworzenie specjalnej fundacji z 50000 mk., ofiarowanych przez członka honorowego Barnay'a z Hannoweru, na doraźne zapomogi dla pracowników sceny w razie biedy. Przyjęty został również projekt obchodzenia 50-ej rocznicy urodzin (lub innych uroczystych i jubileuszowych dni) niemieckich dramaturgów i kompozytorów przez wystawianie ich utworów na scenach Związkowych.

Wreszcie uchwalono dążyć do stworzenia jako przeciwwagi kartelowi aktorskiemu kartelu pracodawców, w pierwszym rzędzie przez koalicję ze „Związ-

kiem niemieckich dyrektorów orkiestr i chórów“, a także postanowiono wyłonić komisję, któraby przeciwdziałała przyjęciu pewnych postulatów aktorskich przez komisję parlamentarną dla prawa teatralnego.

PRZEGLĄD PRASY.

Sfinks za październik 1912 r. przynosi między innymi szkic E. Czekalskiego o Józefie Kosorze, tragiku kroackim, dr. A. Chybińskiego o Franciszku Schubercie, Wrażenia teatralne redaktora Władysława Bukowińskiego.

Przegląd Muzyczny poświęca numer z 1-go grudnia (zesz. 23) muzyce rosyjskiej, dając przegląd jej w następujących artykułach: M. Tindeisen „Nowa szkoła rosyjska“, S. S. „Następcy noworosyjskiej szkoły“, S. Pietrowski „Aleksander Głazunow“, G. Prokofjew „Sergjusz Rachmaninow“, S. Swiridenko „Aleksander Skrjabin“.

Krytyka (za grudzień 1912 r.) przynosi między innymi artykuły dr. T. St. G. „Wyspiański w literaturach słowiańskich“ oraz L. Schildenfelda Schillera „Wyspiański w literaturach zachodnio-europejskich“, które informują czytelnika o ciekawej i nieznanej bliżej kwestji przekładów dzieł Wyspiańskiego w językach obcych, oraz o studjach specjalnych, poświęconych twórczości naszego poety.

NOWE KSIĄŻKI.

Prosimy Sz. Autorów, Wydawców i Księgarnie o nadsyłanie egzemplarzy recenzyjnych, a w szczególności utworów dramatycznych i dzieł o teatrze i dramacie.

Kazimierz Sędziuk. „*Niepotrzebny*“ Warszawa 1911— i „*Marek Bożywój*“ kart kilka kroniki starej w trzech odsłonach djalogiem podanej. Warszawa 1913.

Niepotrzebny—to zesłaniec z Syberji, wracający po latach kary do rodziny, która urządziła już sobie życie bez niego, uważając go za umarłego. Jest więc intruzem wśród swoich, a oprócz tego na każdym kroku czuje wymówkę za przeszłość—na czole ma wypisaną hańbę. Zjawienie się jego zrywa małżeństwo jego córki, miesza dotychchczasową harmonję, tak że w końcu czuje sam potrzebę zejścia z drogi i zgadza się za namową wyprzeć się własnego nazwiska. Ale przychodzi cios ostatni: na weselu córki przynoszą depeszę od drugiego męża jego żony — to było nad siły „niepotrzebnego“ — rzuca się z okna na bruk, szukając ukojenia i nie chcąc już nikomu ciążyć. Konflikt dramatyczny z natury samej silny osłabia autor wyprowadzeniem ludzi ze sfer najniższych i podkreśleniem w nich brutalności uczuć, tak że „niepotrzebny“ wydaje się wśród nich za subtelnym wbrew intencjom autora. Prócz tego bardzo naiwne niekiedy prowadzenie djalogu, zbytnia pogoń za naturalistycznym stylem, brak psychologicznego pogłębienia każe w utworze tym widzieć pierwociny pracy literackiej, choć już interesującej.

„Marek Bożywój“—również, jak poprzedni utwór, został przejaskrawiony, a dążność do archaizowania stylu stwarza niepotrzebny zamęt i sztywność. Najlepszym jest akt pierwszy, będący zręcznym zadzierzgnięciem węzła dramatycznego, posiadający dużo ruchu i siły. Treścią utworu jest walka rodowa dwóch butnych magnatów, zaostrzona miłością najmłodszych latorośli: syna jednego i córki drugiego. Utwór po szeregu scen niekiedy żywych i zręcznych, niekiedy naiwnych i nieprawdopodobnych kończy się zgodą ojców nad trupami dzieci w obliczu nadciągającego czambułu tatarskiego, który gra w sztuce rolę zupełnie niepotrzebną. W stosunku do „Niepotrzebnego“ znać już większą pewność djalogu, a zręczne stworzenie konfliktu dramatycznego każe spodziewać się od autora rzeczy lepszych i rozwoju zdolności, jakie posiada. *k.*

Stanisław Przybyszewski „*Topiel*“, dramat w trzech aktach. Warszawa, Gebethner i Wolff — Kraków, G. Gebethner i Spółka— 1912, str. 153.

Adolf Nowaczyński „*Cyganerja Warszawska*“, sztuka w czterech aktach. Warszawa, Gebethner i Wolff — Kraków, G. Gebethner i Spółka — 1912, str. 210.

Stanisław Kozłowski „*Jeniec Napoleona*“, sztuka historyczna w 5 akt. Warszawa, skład główny E. Wende i S-ka, 1912, str. 196.

Od Redakcji.

Z powodów od Redakcji niezależnych numer niniejszy — za listopad — wyszedł z kilkunastodniowym opóźnieniem. Numer grudniowy ukaże się 30 grudnia. W roku przyszłym pismo wychodzić będzie równo co dwa tygodnie, w czwartki.

Od Administracji.

Znaczne rozszerzenie naszego pisma od Nowego Roku i wydawanie nie co miesiąc, lecz co dwa tygodnie—zwiększająca się również coraz bardziej poczytność pisma, a zwłaszcza podniesienie „Świata Teatralnego“ do poziomu pisma, niezbędnego w rękach każdego, kto teatrem z jakiejkolwiekbądź strony interesuje się — zmusza nas równocześnie do zmiany cen ogłoszeń, które z chwilą wyjścia niniejszego numeru obowiązywać będą w następującej wysokości:

Cała strona	. 50 rb.	$^1/_8$ strony . . .	10 rb.
$^1/_2$ strzony	. 30 rb.	$^1/_{16}$ strony . . .	6 rb.
$^1/_4$ strony	. 18 rb.	Wiersz petitowy	60 kop.

Na 1-ej stronie i w tekście 50% drożej.

Firmy nadsyłające ogłoszenia i zaofiarowujące dla członków Związku (liczba których dosięgła obecnie przeszło 330) rabat, będą stale zamieszczane w podanym obok Wykazie.

Pośrednictwo pracy.

(Ogłoszenia **pracowników scenicznych**, poszukujących engagement, i **dyrektorów**, kompletujących trupy. Członkowie Związku korzystają z tego działu bezpłatnie, niecłonkowie płacą 10 kop. za wiersz).

SALONOWA o podkładzie charakterystycznym, która ukończyła w r. 1901 z odznaczeniem Szkołę Dramatyczną przy Tow. Muz. w Warszawie — poszukuje engagement w Król. Pol. lub Galicji. Bliższa wiadomość w red. „Świata Teatraln.“.

CHARAKTERYSTYCZNY serjo, mający za sobą 10-letnią pracę na scenach prowincjonalnych, poszukuje engagement w Królestwie Polskim lub Galicji. Bliższa wiadomość w red. „Świata Teatralnego“.

CHARAKTERYSTYCZNO - KOMEDJOWA b. artystka sceny poznańskiej, teatru ludowego w Warszawie i in. poszukuje engagement w Król. Pol. lub w Galicji. Wiadomość „Świat Teatr.“.

ARTYSTKI i ARTYŚCI potrzebni do stałego teatru ludowego w Przemyślu (Galicja), zakładanego przez Spółkę Udziałową, Zgłaszać się do kierownika G. Manasterskiego, ulica Grunwaldzka 15 w Przemyślu (Galicja).

Kierownik literacki: Władysław Kopczewski.

Redaktor-Wydawca: Wacław Szczepański.

WYKAZ FIRM, które zaofiarowały rabat dla członków Związku.

Apteczne składy, droguerje:

Kraków. Droguerja Z. Komorowskiego, Florjańska 33 — 10%.

Bielizna, galanterja, konfekcja:

Kraków. E. Smidowicz, Rynek A-B — 10%.
B. Wierzejski, Rynek A-B — 5% i 10%.

Bławatne materjały:

Lwów. R. Morawski, Sykstuska 2 — 15%.

Hotele.

Kraków. Hotel Francuski, św. Jana i Pijarska — 10%.

Kawiarnie, restauracje:

Kraków. Kawiarnia Teatralna, nawprost teatru — 20%.
Restauracja Hotelu Francuskiego, św. Jana i Pijarska—10%.

Obuwie:

Kraków. Z. Zdanowicz, Szczepańska 7 — 10%.

Sportowe artykuły:

Kraków. R. Drobner, pl. Szczepański — 10%.
Reim i S-ka, Rynek A-B — 10%.

Toaletowe artykuły:

Kraków. R. Drobner, pl. Szczepański—10%.
Reim i S-ka, Rynek A-B — 10%.
E. Smidowicz, Rynek A-B — 10%.

Kierownik literacki: **Władysław Kopczewski.** Redaktor—Wydawca: **Wacław Szczepański.**

Czcionkami Drukarni Naukowej, Warszawa, Mazowiecka 8.